
Styl przekładów biblijnych i protest song Czesława Miłosza. Narracja generacyjna wobec archaiczności

Jarosław Płuciennik

Chciałbym w tym artykule, tak jak czynili to moi poprzednicy, skoncentrować się na przekładzie jednego wersetu jednego psalmu i zastanowić się nad krótką historią jednego, bardzo dobrze znanego wiersza. To minimalistyczne zadanie nie jest jednak w pełni wykonalne, potrzebny jest też szerszy ogląd, dlatego skupię się najpierw na zarysowaniu tła swoich rozważań o wierszu Miłosza, wspominając pokrótce zwięźłość jako cechę stylu Miłosza. (Na rozległe omówienie nie ma tutaj miejsca).

Już Jan Błoński pisze o zwięźłości w kontekście psalmów tłumaczonych przez wielkiego noblistę:

Jak teraz sprawić, aby nie biło ono [poetyckie postępowanie Psalmisty] rozwlekle, monotonna? Mimo powtórzenia werset Miłosza brzmi zwięźle.

I dalej:

Rozwlekłość jest niechcianym skutkiem gorliwości duszpasterskiej, troski, aby niczego ze znaczenia nie uronić. Ale w poezji nie osiąga się zrozumienia analitycznie, wyliczając, jak w słowniku, użycia i odcienie semantyczne. Jak zobaczymy, Miłosz szuka

Jarosław Płuciennik – prof. dr hab., kierownik Katedry Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej UŁ, prorektor UŁ, redaktor naczelny „Zagadnień Rodzajów Literackich”, przewodniczący Komisji Kultury i Sztuki PAN Oddział w Łodzi, członek NPRH od 2014 r., autor m.in. sześciu indywidualnych książek, współredaktor ośmiu tomów zbiorowych. Interesuje się ideą kreatywności, uniwersytetu, reformacji, pojęciem jakości, czytaniem, pisaniem, przekładem; teoretyk literatury, kognitywista, kulturoznawca. Kontakt: jaroslaw.pluciennik@uni.lodz.pl

uparcie słów najogólniejszych znaczeniowo; zwykle zatem najstarszych, najprostszych. Rozwija jednak wielostronną strategię zwięzłości.

Błoński dodaje:

Jak widać, gramatyczny kształt tekstu nie jest bynajmniej Miłoszowi obojętny. Więcej: piękność zasadza się w Psalmach na cnotach gramatycznych, zwięzłości, odpowiedniości, jasności...¹

Jak spróbuję przy okazji pokazać, zwięzłość nie zawsze polega na wyborach leksykalnych podyktowanych ogólnością.

Charakterystycznym wyrażeniem zwięzłości obrosłym komentarzami było słynne ostatnie zdanie z trzydziestego biblijnej frazy przypisywane Bogu z Księgi Genesis: „I rzekł Bóg: «Niech się stanie światłość I stało się!»”². To jedno zdanie, jak wiele wzniosłych fraz, jest niezwykle zdyscyplinowane czasowo i rytmicznie, jak wykonanie prostego utworu muzycznego, kumuluje się w nim mnóstwo historii, mówi ono wprost niewiele. W tym punkcie możemy uznać stylistyczny i estetyczny walor Księgi Genesis, który powraca w Biblii czy to w Psalmach, czy jako styl ewangeliczny. Później w historii refleksji estetycznej zwięzłość kojarzono także z wartością nagłości.

Najważniejsze wydaje się, że zwięzłość jest sprawą gramatyki i stylu, a przez to komunikacji i etosu. Tak jak prostota to nie prostactwo, zwięzłość nie jest też wynikiem braku materiału. Stylu klasycznego można się wyuczyć, jak twierdzą Francis-Noël Thomas i Mark Turner³, jest on wynikiem pracy, a nie wrodzonych cech, kultury, a nie natury. Podobnie zwięzłość kojarzyć można z modnym ostatnio stylem minimalistycznym. Za zwięzłością autentyczną stoi zrozumienie i cecha ta zawsze się ostoi. Dobry styl pisania i mówienia wynika ze stylu myślenia. Można nauczyć się pisania przez naukę stylu pisania. Można nauczyć się życia przez naukę stylu życia. Za zwięzłość, można zaryzykować żartobliwe uogólnienie, dostaje się Nobla. Uzasadnienie tej nagrody z 1980 roku dla Czesława Miłosza brzmiało: Czesław Miłosz „who

1 J. Błoński *Epifanie Miłosza*, „Teksty” 1981 nr 4-5.

2 Pseudo-Longinos *O górności*, przeł. T. Sinko, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, przeł. wstępem i objaśn. opatrzył T. Sinko, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1951.

3 F.-N. Thomas, M. Turner *Clear and Simple as the Truth. Writing Classic Prose*, wyd. 2, Princeton University Press, Princeton–Oxford 2011.

with uncompromising clear-sightedness voices man's exposed condition in a world of severe conflicts"⁴, co po polsku przekładane jest jako: dla Czesława Miłosza charakteryzującego się „bezkompromisową wnikliwością w ujawnianiu zagrożenia człowieka w świecie pełnym gwałtownych konfliktów”.

Należy zauważyć, że bezkompromisowa jasność widzenia (wnikliwość, rozpoznanie) towarzyszy w tym uzasadnieniu wrażliwości na złożoność głosów i ostrych konfliktów; mamy zatem z jednej strony jasną wizję czystych kształtów i prostotę ujęcia, z drugiej zaś konfrontację człowieka ze złożonością wielorakich głosów walki i konfliktu. Wszystko to miało się wyrazić w mowie związanej albo w mowie, która – jak tego chciał Miłosz – miała być tworem pośrednim pomiędzy wierszem a prozą.

Zapowiedziałem już, że chciałbym skoncentrować się na jednym wer-sie jednego psalmu. Banalną oczywistością trąci twierdzenie, że Miłosz był człowiekiem zasłużonym dla poezji i języka polskiego. Jednak warto pamiętać – co jest także oczywiste – że był przy tym ważnym działaczem w życiu politycznym i religijnym. Jako człowiek zaangażowany społecznie tłumaczył dziesięć ksiąg Biblii, osiem ze Starego Testamentu i dwie z Nowego (tłumaczył je między 1971 a 1986 rokiem, opublikował zaś między 1977 a 1989). Najkrótsza charakterystyka tych tłumaczeń byłaby jednozdaniowa: przekłady biblijne Miłosza czerpią z języków oryginału i różnorodnych tradycji przekładowych języka polskiego i są one przekładami literackimi. Za tym krótkim zdaniem kryje się wiele trudnych kwestii, ale w tym miejscu pozostawiam niektóre z nich na boku, aby nie rozpraszać refleksji. Skupię się na nielicznych cechach tej działalności.

Wydaje się, że w latach 70. Miłosz coraz wyraźniej traktował Biblię jak literaturę, co samo w sobie nie jest przecież niczym dziwnym, może poza kręgami ultrakonserwatywnych zwolenników dosłowności religijnych⁵. W 1974 roku Miłosz wydaje *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada; Ziemia Urlo* ukazuje się w 1977; *Księga Psalmów* w 1979; a *Hymn o Perle* w 1982. Coraz wyraźniej w twórczości Miłosza daje znać o sobie także ujęcie przechodnie, nie tylko Biblii jako literatury, ale także literatury jako mowy biblijnej, co wyraża się najlepiej w koncepcji literatury jako inkantacji.

Jan Błoński pisał:

4 „The Nobel Prize in Literature 1980”. Nobelprize.org. Nobel Media AB 2013. Web. 14 Sep 2013.

5 Por. K. Keefer *The New Testament as Literature. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford–New York 2008.

Tłumaczenia biblijne zdają się zatem dla Miłosza tym, czym Psalterz Dawidów dla Kochanowskiego: poetyckim laboratorium, które na długo naznaczyło (dziś zaś, mogłoby zaznaczyć) kształt polskiej wypowiedzi lirycznej.⁶

Poetyckie inkantacje Miłosza realizują się jako melodie, często o wydźwięku archaicznym. *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* tytułowo odnosi się do poetyckiego przekładu Psalmu 113 w wykonaniu Franciszka Karpińskiego. To szczególnie sygnał intertekstualny, bo Karpiński to niby postać XVIII-wieczna, ale jednak niepasująca do oświeceniowych ideałów: w jego przedmowie do Psalterza Dawidów znajdziemy polemikę z tymi, którzy podważali sławę psalmów – pieśni świętych, którzy zarzucali psalmom powtórzenia, niedoskonałość formalną i – nomen omen – mściwość. Na przykład Voltaire napisał, że jedyną rozrywkę genewczyków „stanowi śpiewanie starych pieśni Dawida, jak gdyby Bóg lubił złe wiersze”, natomiast wartości psalmów według Karpińskiego to autentyzm, dramatyzm, prawda psychologiczna dotycząca uczuć i przeżyć religijnych, plastyczne obrazy poetyckie, „wyrazy najtkliwsze”. Psalterz to zarówno zbiór pieśni religijnych, jak i bardzo osobisty poemat liryczny, zatem już tutaj widać zbliżenie Biblii i literatury, wprost pisze się o psalmiście jako Homerze żydowskim – Karpiński, podążając w ślad za Herderem, rekomenduje czytanie psalmów. Przekład Karpińskiego (1786) wychodzi razem z tekstami Książnika i Kochanowskiego, a wiąże się z zamiarem zakonu pijarów modernizowania życia religijnego w Polsce. Jest to przekład częściowo z Wulgaty (a zatem z języków nieoryginalnych) i parafraz Kochanowskiego. Karpiński samodzielnie przetłumaczył tylko około 50 psalmów, przy czym korygował on Kochanowskiego, kiedy ten odchodził od Wulgaty na rzecz wierności hebrajskiemu oryginałowi, skracał jego wers, ujednolicił strofy, aby dało się je śpiewać, poprawiał i upiększał wiersze Kochanowskiego, co powszechnie odczuwa się jako dające fatalne efekty artystyczne. Można je było śpiewać, ale ten śpiew był po prostu popularny, niczym ludowe koledy.

Przyjrzyjmy się na przykład kontekstowi intertekstualnemu rzeczzonego Psalmu 113 (u Karpińskiego 112). Porównując ten przekład z parafrazą Kochanowskiego, znajdziemy u tego drugiego zaskakujące dla dzisiejszego ucha słownikowe skamieliny: „Gdzie żarze wschodzą i gdzie zapadają, / Wszędy niech imię Pańskie wyznawają!”. Krótko tylko zastanówmy się nad leksykalnym wyborem Miłosza, dlaczego cytat z przekładu Karpińskiego wydawał

6 J. Błoński *Epifanie Miłosza*.

mu się lepszy od parafrazy Kochanowskiego? Nie uda się już nikomu dociec prawdziwych motywów tych wyborów leksykalnych, ale z punktu widzenia porównawczego archaiczne i archetypowe „żarze” jako synonim słońca byłyby pomimo walorów poetyckich i mitologicznych zbyt może odległe kulturowo, nasuwałyby modele emocjonalności niekompatybilne już ze współczesnością. Innymi słowy, archaiczność rzeczownikowa „żarzów” byłaby zbyt rozpraszająca, silniejsza od patyny archaizmu Karpińskiego „kędy”. Intuicja językowa podpowiada, że czas rozpoznania dla przeciętnego użytkownika literatury jest krótszy przy „kędy” Karpińskiego. Sens jednak tego wersu i samej ekspresji najlepiej widać w prostej wersji angielskiej Biblii⁷, w której dosłownie potraktowano wyrażenie jako „od wschodu do zachodu” w kategoriach geograficznych, na co pozwala także oryginał hebrajski (מִזְרָחָא מִבְּרִיתָא šemeš oraz מִבְּרִיתָא mābô’). Tutaj zgadza się rozpoznanie Błońskiego co do idiomu stylistycznego archaizmów Miłosza: im bliżej współczesności, tym bardziej uogólniony sens wyrażen biblijnych.

Aby jednak nieco dokładniej przyjrzeć się relacji archaiczność – współczesność, muszę w tym miejscu przejść do utworu, który chciałbym uczynić osnową moich dalszych wywodów, do Psalmu 137, bo jego mała historia kulturowa pokazuje, jak archaiczność wkracza we współczesność, jak z nią kooperuje, ale także jak ją usiłuje wypierać i jest sama przez nią spychana i przekształcana. Ukazuje ta archaiczność także nieco bardziej złożoną naturę.

Psalm 137 jest jednym z częściej cytowanych utworów biblijnych, ale odniesienia do niego szczególnie wyraziście uświadamiają kontrkulturowy wymiar przesłania biblijnego, najlepiej urzeczywistniany w Ewangeliach przez nauczanie Jezusa Chrystusa. Ten psalm jednak szczególnie mocno wpisuje się w kulturowe konteksty rozproszenia, diaspor i wygnania, jego zaś ostatni werset nijak nie daje się pogodzić z ewangelicznym przesłaniem Chrystusa, ani z nowoczesną wrażliwością i już w percepcji oświeconych mógł uderzać obecną ekspresją pierwotnej mściwości. Miłosz napisał:

O, córo babilońska, niszczycielko! * Ten szczęśliwy, kto odpłaci tobie *
za krzywdę, którą nam wyrządziłaś. / Szczęśliwy, kto pochwyci i roztrąci
* twoje dzieci o skałę.

Bliski Miłoszowi wzorzec przekładu z języka oryginału autorstwa Izaaka Cyłkowa z 1883 roku brzmi całkiem podobnie, choć bardziej archaicznie, bo

7 GNB, Good News Bible II edition, 1994.

używa starej formy przymiotnika „szczęsny”: „Szczęsny kto pochwyci i roztrąci dzieci twe o skałę”⁸. Czasownik „roztrąci” tworzy linię leksykalnej tradycji polskich przekładów tego wersetu, która była już widoczna w parafrazach Kochanowskiego. Kochanowski napisał: „Szczęśliwy, któryć za nas odmierzy twe winy / A o skałę roztrąci twe nieszczęsne syny”. Podobnie, choć już niekoniecznie z oryginału, w omawianym zakresie postępuje Jakub Wujek: „Córko Babilońska, nędznico! błogosławiony, który tobie odda nagrodę twoję, którąś nam zadziałała. / Błogosławiony, który pochwyci i roztrąci dzieci twe o opokę”.

Mściwość jako pierwotna ekspresja wbija się w umysł drastycznie, kulminując w słowie „roztrąci”. Prawdopodobnie ta drastyczność właśnie mogła nie bardzo pasować autorom przekładu najpopularniejszego wśród katolików w Polsce w czasach powstania przekładu Miłosza, tzw. Biblii Tysiąclecia (1965, 1971, 1980, 1999), w której czytamy „Córo Babilonu, niszczycielko, szczęśliwy, kto ci odpłaci za zło, jakie nam wyrządziłaś! / Szczęśliwy, kto schwyci i rozbije o skałę twoje dzieci”. Relacje między wymienionymi przekładami wydają się trochę podobne do przekładów angielskich, jeśli idzie o wybór słów w ostatnim wersie. Wersja najbardziej tradycyjna KJV będzie używała czasownika „dash”: „Happy shall he be, that taketh and dasheth thy little ones against the stones”. I taka wykładnia słownikowa będzie także dziś w nowej wersji. NRSV: 9 „Happy shall they be who take your little ones and dash them against the rock!”. Jednak zbudowany na podstawowym słownictwie przekład najprostszy używa bardziej ogólnego słowa „smash”. GNB: „who take your babies and smash them against a rock”. Polski językowy wybór czasownika „roztrąci” wydaje się bardziej specyficzny, konkretny, zmysłowy, sugeruje radykalniejszą zmianę dotyczącą ciał dziecięcych i przez to wzmacnia emocjonalne nacechowanie wypowiedzi. W języku oryginału w biblijnym hebrajskim mamy czasownik נָפַס :nāpaš, który tłumaczony jest właśnie blisko tego „roztrąci”, po ang. „to shatter”, „to break”, „to smash”. Przykłady użycia w Starym Testamencie są dość znamienne, bo odnoszą się do rozbijania ceramiki: Ks. Sędziów 7:19 „Gdy tedy Gedeon wraz ze stu mężami, którzy byli z nim, dotarł na skraj obozu na początku środkowej straży nocnej – a właśnie rozstawiono strażę – zadeli w trąby i rozbili dzbany, które mieli w rękach” (tu i później, jeśli nie zaznaczono inaczej tekst Pisma Świętego za tzw. Biblią Warszawską); Jer. 22:28 „Czy ten mąż, Koniasz jest tworem wzgardzonym

8 Korzystam tutaj z reprintsu *Psalmu. Tłumaczenie Izaak Cyłkow*, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt 2011.

i odtrąconym, czy jest naczyniem, którego nikt nie chce? Dlaczego został on i jego potomstwo rzucony i wypędzony do ziemi, której nie znał?” 48:12 „Dlatego oto idą dni – mówi Pan, gdy pošlę na niego piwnicznych, którzy go przeleją, opróżnią jego naczynia i jego dzbany potłuką”; Iz. 27:9 „Dlatego też tylko tak będzie zmaszana wina Jakuba i wtedy będzie pełny skutek jego rozgrzeszenia, gdy doprowadzi do rozbicia wszystkich kamieni ołtarza, jak się rozbija kamienie wapienne; gdy nie podniosą się już pomniki Astarty ani ołtarze kadzidlane”.

Oprócz takich użyć mamy także użycia związane z kawałkami drewna (1 Królewska 5:9 [23]), ale także odniesienia figuratywne do narodów, które będą rozbite jak naczynia (Ps. 2:9; Jer. 50:20-23). Jedyne użycia z mordowaniem dzieci czy wręcz ich roztrzaskiwaniem są w omawianym Psalmie 137 oraz u Jeremiasza 13:14 „I roztrzę jednego o drugiego, i nie będę oszczędzał ani ojców, ani synów – mówi Pan – nie będę żałował, i nie będę się litował, lecz ich zniszczę”. Podkreśla się, że hebrajski oryginał sugeruje rozproszenie, rozrzucenie, rozbicie: w odniesieniu do ludzi może oznaczać także dramat diaspory, tak jak to jest w Rdz. 9:19; 1 Sm 13:11; 1 Kr. 5:9 (23); Iz. 11:12; 33:3; Dan. 12:7. Istotna dla semantyki jest tutaj ta operacja przejścia od wyobrażenia czegoś integralnego do bytu totalnie rozczłonkowanego, rozproszonego, pomniejszonego, zniszczonego.

Omawiany przeze mnie wers Psalmu 137 jest fragmentem gwałtownym i niemiłym, najlepiej o tym świadczy historia recepcji tego Psalmu we współczesnej kulturze popularnej, w której sam psalm i jego niektóre niezwykle inspirujące elementy cieszą się popularnością. Weźmy słynne nagranie zespołu disco z RFN o nazwie Boney M. Zespół ten wystąpił – co warto podkreślić – w 1979 roku w Polsce na Festiwalu w Sopocie z piosenką *By the Rivers of Babylon*, powstała rok wcześniej. Kiedy prześledzić tekst tego utworu, uderzy, że w tej dość wiernej parafrazie angielskiej Psalmu 137 omawiany werset pominięto. Piosenka Boney M. jest produkcją wręcz groteskowo bardzo łagodną: każdy może przekonać się dziś, jak wyglądał występ zespołu z RFN w Sopocie (koncert jest dostępny w Internecie w serwisie YouTube), ja zaś pamiętam z programów TVP, że był ten show niezwykle jak na owe czasy przebojowy, bo towarzyszyły mu rozbudowana charakteryzacja i kostiumy, tudzież obłędny taniec jedynej mężczyzny w śpiewającym kwartecie – krążył ów taniec nieustająco przez kilka lat po telewizji. Nikt spośród słuchaczy i widzów chyba w owym czasie w Polsce nie był świadomy kontestacyjnego wydźwięku tej piosenki, jego kontrkulturowej, wywrotowej tradycji i kontekstów, znajomość angielskiego była zła, a ówczesnej – zarządzanej niemal

bezpośrednio przez PZPR – TVP na pewno nie zależało na objaśnianiu biblijno-kontestacyjnych wymiarów tekstu. Można zapewne argumentować, że stylistyka piosenki disco jednoznacznie niweluje możliwość zaistnienia ewokowania pierwotnej mściwości ostatniego wersu psalmicznego. Gatunek ten po prostu wyklucza zaistnienie finalnego wersetu. Nie jest to jedyna wersja pozbawiona drastyczności przekleństwa. Podobnie jest w dość popularnej piosence religijnej będącej adaptacją Psalmu 137 *By the Rivers of Babylon* z płyty *Turn my Heart* Marty'ego Haugena. Warto zwrócić uwagę, że nawet w pierwotnej wersji reggae słynnych The Melodians, tekstu ostatniego wersetu nie zamieszczono pomimo ewidentnie kontestacyjnego, zrewoltowanego tonu całej przeróbki z 1969 roku (opublikowano ją na płycie z 1970). Później sama muzyka reggae – pierwotny styl the Melodians – ze słynnym *I shot the sheriff* Boba Marleya oraz towarzyszący mu kontrkulturowy ruch radykalizowały się w wymowie, eskalując radykalizm buntu i towarzyszącej mu ekspresji tak, że gdyby Marley śpiewał Psalm 137, na pewno ostatniego wersu by nie omieszkiał wyśpiewać. Fakt pomijania tej „trudnej melodii” wersetu psalmicznego przekleństwa wynika z niedostosowania typu wrażliwości współczesnej z realiami cywilizacyjnymi, z których wywodzi się ten tekst. Znajdujemy w nim bowiem odwołanie do starożytnej techniki wojennej oraz starego kodeksu etycznego. Technika wojenna niszczenia potomstwa (zwłaszcza męskiego) wrogów po zajęciu ich miast i wsi była ze wszech miar racjonalna w cywilizacji opartej na plemiennych zasadach pierwotnego kodeksu zemsty „oko za oko, ząb za ząb”. Widać wyraźnie takie zrationalizowanie techniki, choć brzmi to paradoksalnie, także w rzezi niewiniątek Heroda z Ewangelii. Jednak współcześnie, już po Rousseau i jego kulturowym zwrocie ku dziecku, nie jest możliwa akceptacja takiej mściwej i zapobiegliwej, strategicznej techniki działań wojennych. Clive Staples Lewis w swoim komentarzu *Reflections on the Psalms* z 1958 roku⁹ komentuje jednoznacznie, że istnieją fragmenty psalmów nie do zaakceptowania przez chrześcijan, a nawet przez Hebrajczyków. Uwidacznia się ten brak akceptacji w źródle samego Miłosa w przekładzie Cyłkowa, który opatrzył przypisem inkryminowany werset, i czytamy w nim: „Barbarzyński ten zwyczaj starożytnych zwycięzców po wzięciu szturmem oblężonego miasta [...] jest tu określeniem zupełnej zagłady” [393]. Ten przypis powstał w drugiej połowie XIX wieku i już wtedy był wyrazem zmian wrażliwości. W Starym Testamencie taka praktyka wojenna była opisywana także w innym miejscach: 2 Królewska 8:12; Ozeasza 10:14;

9 Nast. wyd. 1986.

13:16; Nehemiasza 3:10; nie brak w innych starożytnych źródłach u innych ludów podobnych przykładów, por. np. *Iliadę* Homera 22:63.

Zatem zmiany we wrażliwości obserwowane już w XIX wieku w pismach tłumacza Cylkowa nie mogą dziwić, jak świadczy o tym choćby historia postrzegania ukamienowania przez samych starożytnych Hebrajczyków: już w Ewangelii Jana 8:1-13 sprawa tej barbarzyńskiej kary kamienowania jest widziana jako sporna, sam Chrystus powstrzymuje się przed wykonaniem starych przykazań, a ten spór wokół przyłapanej na cudzołóstwie świadczy o istnieniu już wtedy wśród Izraela skrupułów. I faktycznie w czasach Chrystusa i później kamienowanie było rzadko egzekwowane. Tak czy owak rozbijanie dzieci o skałę z Psalmu 137 jest niezwykle trudno akceptowalną melodią. Modlitwa i przekleństwo wydają się stać na antypodach, dlatego autorzy hasła „Przekleństwa w psalmach” wprost tłumaczą, że przeklinani nie są zwykłymi przeciwnikami, ale złem metafizycznym, i że psalmy zawierają poetyckie, niezwykle silne ekspresje, ale ostatecznie podmiotem działania ma być Bóg, nie człowiek. Stary Testament z jego zasadami moralnymi sprzeciwia się także osobistej zemście, zwłaszcza przechodzącej z pokolenia na pokolenie (por. 3 Ks. Mojż. 19:17-18; Ew. Mateusza 5:44). I w tym kontekście Psalm 137 jest uważany za najdrastyczniejszy, jeśli idzie o starotestamentowe przekleństwa. Autor opracowania o psalmach jako modlitwie zawarł odniesienie do Psalmu 137 jako psalmu, którego najchętniej chrześcijanie chcieliby uniknąć, pominąć przynajmniej w części¹⁰. Jednak w szczegółowych komentarzach do psalmów pt. *Psalms* w *New Cambridge Bible Commentary* autorzy komentarza Walter Brueggemann i William H. Bellinger Jr. piszą, że to właśnie ten ludzki odruch mściwości nadaje temu psalmowi walor autentyczności, ale że idzie w nim wyłącznie o słowną ekspresję uczucia, które zdominowane jest przez krzywdę¹¹.

Poważne realizacje muzyczne Psalmu 137 konsekwentnie tę przeklętą i przeklinającą melodię wygrywają. Można się o tym przekonać, słuchając parafraz Kochanowskiego z muzyką Gomółki czy we współczesnym wykonaniu Choir of St. Johns College, Cambridge jako *Songs of Zion: By the Rivers of Babylon*. Jednak popularne wersje czy to Dona McLeana (*Babylon* na płycie *American Pie* z 1971 roku, wykonanie oparte na muzyce z XVIII wieku), czy to współczesne popularne pieśni Sinéad O'Connor (dwie wersje: dublińska

¹⁰ Rozdz. 4, w: W. Brueggemann *Praying the Psalms: Engaging Scripture and the Life of the Spirit*, wyd. 2, Cascade Books, Eugene, Oregon 2007.

¹¹ Cambridge University Press, Cambridge–New York 2014.

i londyńska z płyty *Theology* 2007, oparta na muzyce the Melodians) bazują na wzorcu lirycznym nostalgii za Syjonem, a nie na mściwości i dlatego dominanta emocjonalna jest melancholijno-refleksyjna. Wydaje mi się, że linia rozwojowa Psalmu 137 w kulturze popularnej najlepiej reprezentowana jest przez chór *Va, pensiero* z *Nabucco* Verdiego z 1942 roku, w którym nostalgiczna tonacja miesza się z uniesieniami patriotycznymi.

W tym miejscu jednak chciałbym podzielić się z czytelnikiem wspomnieniem, które wpisuje się w moją autorską narrację generacyjną, jeśli idzie o recepcję Miłosza. Nie chciałbym subiektywizować tego artykułu, ale ta osobista narracja wydaje mi się w tym miejscu konieczna, aby uwyliczyć różnicę generacyjną w recepcji Miłosza w Polsce, bo różni się niewątpliwie ta recepcja od recepcji badaczy innego pokolenia. Kiedy w 1979 roku Boney M. śpiewało i tańczyło w Sopocie *By the Rivers of Babylon*, kończyłem szkołę podstawową i nie zwracałem uwagi na popularne piosenki, słuchałem wtedy raczej zespołu Pink Floyd i kilkakrotnie byłem w kinie na *Hair* Miloša Formana. Z poezją Miłosza zetknąłem się po raz pierwszy jednak, gdy byłem w szkole podstawowej, kiedy dostał on Nagrodę Nobla. Wtedy nie było to dla mnie żadne ważne wydarzenie, musieliśmy przygotować wycinki z gazet na temat tej nagrody, co w nikim chyba nie wywoływało ekscytacji. Ale już dwa lata później, w 1982 roku spotkanie z twórczością Miłosza stało się dla mnie doświadczeniem pokoleniowym: razem z kolegą w naszym liceum na uroczystej akademii z okazji święta 3 Maja śpiewaliśmy i graliśmy *Który skrzywdziłeś*, kolega grał na gitarze i śpiewał, ja przygrywałem na basowym flecie prostym. W tym kontekście stanowiło to dla nas wykonanie protest songu. Później wystąpiłem także w konkursie recytatorskim z tym właśnie wierszem. Panował wtedy zawieszony stan wojenny gen. Jaruzelskiego, eliminacje miejskie tego konkursu wygrałem, jednak wojewódzkich nie przeszedłem z winy jakiejś własnej niedyspozycji. Tak czy owak wiersz *Który skrzywdziłeś* jest dla mnie drugim spotkaniem z poezją Miłosza, z poezją kontestacji i protest songów, bo w mojej perspektywie ten wiersz, ta piosenka współgrały z moim fletem prostym, kontestacją w stylu hippie, a *Czas apokalipsy* Coppoli w kinach i *Który skrzywdziłeś* zlewają mi się w jedno: zimowy krajobraz mający na pierwszym planie szubienicę z wiersza Miłosza, który brzmiał mi wtedy w uszach podobnie rewolucyjnie, jak musiało w latach 40. i 50. brzmieć w Ameryce *Strange Fruit* w wykonaniu Billie Holiday (pierwsze wykonanie z 1939 roku). Ten protest przeciwko rasizmowi i jego ucieleśnieniom w postaci linczów na Afroamerykanach brzmi niesamowicie przejmująco, dlatego że konfrontuje aluzję biblijną z drastycznością zwęglonych ciał wiszących na drzewach. Myślę, że

jeśli piosenka *Strange Fruit* jest postrzegana jako pierwszy protest song¹², mogę z perspektywy mojego przeżycia pokoleniowego patrzeć na *Który skrzywdziłeś* jako na mój pokoleniowy odpowiednik tego typu utworów. I z tego punktu widzenia oraz z uwagi na moją krótką historię ostatniego wersetu Psalmu 137 nie mogę dziś zaakceptować tej drastyczności końcowych melodii obu tekstów. Wtedy krajobraz szubieniczny był protestem, ale czysto wirtualnym, nie akceptowaliśmy w tym czasie radykalnej wersji krążącej po Polsce „A na drzewach zamiast liści będą wisieć komuniści”. Próbuję ze współczesnego punktu widzenia spojrzeć na wiersze Miłosza wynikające z szacunku dla złożoności świata. Stanisław Barańczak pisał:

Podobnie jak Blake, Mickiewicz, Dostojewski, Gombrowicz i kilku innych pisarzy, do których stale powraca w swojej eseistyce, jest Miłosz twórcą, którego dzieło wyrasta z gleby sprzeczności.¹³

I dalej pisze Barańczak:

Najwybitniejsze poetycko wiersze Miłosza to utwory takie, w których – poza innymi wartościami – udało się osiągnąć w dziedzinie językowo-stylistycznej stan chwiejnej, balansującej na niewidocznej linii równowagi: równowagi między harmonią a dysharmonią, regularnością a nieregularnością, rygiem a swobodą, stylem wysokim a niskim, „poezją” a „prozą”. Poetycka ironia – osiągnięta dzięki środkom, o których już była mowa – służy jako metoda konfrontowania, a zarazem godzenia z sobą tych przeciwieństw. Walka Miłosza ze „skazą harmonii” zaczyna się już od warstwy brzmień, a najpewniej uchwycić można jej istotę w sferze wersyfikacji.¹⁴

Moje trzecie, także pokoleniowe spotkanie z poezją Miłosza nastąpiło już na studiach, w 1989 roku, kiedy wyjechaliśmy z kilkunastoosobową grupą studentów i pracowników Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego na tzw. obóz letni. Wtedy, latem 1989 roku, wydaliśmy – jako organizatorzy obozu letniego – dla uczestników tego studenckiego wyjazdu, bodaj w lipcu, taką obozową gazetkę na kserokopiarce, a symbolem centralnym, mającym

¹² Zob. D. Lynskey *33 Revolutions per Minute: A History of Protest Songs, from Billie Holiday to Green Day*, HarperCollins e-Books, New York 2011.

¹³ S. Barańczak *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie*, „Teksty” 1981 nr 4–5.

¹⁴ Tamże.

nadać tożsamość wszystkim uczestnikom obozu naukowego, symbolem widniejącym na pierwszej stronie gazetki była reprodukcja szekla izraelskiego, która widniała także na paryskim, niebiańsko niebieskim wydaniu Psalmów w tłumaczeniu Miłosza – to były trzy owoce granatu z napisem „Święta Jerozolima”. Wtedy na tym obozie w Szczyrku czytaliśmy i komentowaliśmy między innymi *Ziemię Urlo* i dyskutowaliśmy, jak się to ma do przemian, które wtedy zachodziły w Polsce. Święta Jerozolima z psalmów Miłosza kojarzy mi się pokoleniowo z tęsknotą do świata ideału, z kontestacją i rewoltą.

Moja generacyjna narracja pokazuje wyraźnie, jak bardzo wybuchowy charakter ma pozornie archaiczna kultura biblijna z jednej strony, z drugiej zaś, jak Miłosz może wpisać się w pozornie obce mu linie rozwoju kultury protest songów, takich jak piosenki Billie Holiday oraz pieśni reggae. Daleko mu do pozostających także w tradycji recepcji psalmicznej hitów disco oraz słodko-nostalgicznych pieśni z *Nabucco* Verdiego. Dlatego w tym miejscu koniecznie trzeba postawić pytanie, jak faktycznie tradycja psalmiczna Miłosza czy biblijna w ogólności może funkcjonować w dobie – jak pragnie to widzieć Ryszard Nycz – posttradycyjnej, postutopijnej i postsekularnej. Zgadzam się z тезami Nycza w odniesieniu do Habermasowskiej wizji roli literatury w formowaniu się sfery publicznej oraz miejsca i stanowiska Miłosza w tej sferze:

Przywołałem tu w największym skrócie rolę nowoczesnej literatury w konstytuowaniu sfery publicznej, bo na tym tle dopiero, jak się zdaje, uwyrażnia się stanowisko Miłosza. Dąży on bowiem świadomie i konsekwentnie całą swoją twórczością, w tym także (a może zwłaszcza – bo to najtrudniejsze) poezją, do podtrzymywania i rozwijania – właśnie w dobie nowoczesności, w czasach awangard i postawangard – koncepcji uprawiania i rozumienia literatury jako sprawy publicznej, jako sztuki artykulacji spraw publicznych oraz jako medium i ośrodka organizacji intelektualnego życia w sferze publicznej. Rozważana w kontekście tego „programu” niechęć Miłosza do literatury jako ekspresji intymnej prywatności, jako rezygnującego z mimetycznych zobowiązań laboratoryjnego językowego eksperymentu, jako narzędzia retorycznej perswazji w służbie ideologii czy władzy, nabiera dodatkowych znaczeń. Podobnie jak opór „przeciw poezji niezrozumiałej”, niepodatnej na jej pojęcie i rezonans w doświadczeniu zwykłego (acz wykształconego) czytelnika.¹⁵

15 R. Nycz Czesław Miłosz: poeta XX wieku w przestrzeni publicznej, „Teksty Drugie” 2011 nr 5 (131), s. 15.

Dodatkowym elementem byłoby odniesienie do mechanizmów relacji z archaizmami odleglejszymi niż średniowiecze. Historia Miłoszowej translacyjnej wierności tradycyjnym wyborom leksykalnym, w których przejawiają się kompletnie archaiczne wzorce wrażliwości i paradygmaty odczuwania widoczne w słowie „roztrąci” w Psalmie 137, przy jednoczesnej niechęci do zbytnej patyny archaizmów Kochanowskiego z tłumaczenia wersu „Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada”, wskazuje na zgodę poety wobec trudnej przeszłości, choć wcale z tego nie wynika jej zupełna akceptacja. Przeszłość jest tutaj traktowana jako trudna melodia do wyśpiewania, jednak jako melodia kontemplacyjna, a nie pobudka do czynu czy marsz wojenny. Trudny, bo najbliższy agitacji wiersz *Który skrzywdziłeś* daje się wyśpiewać, jak na to wskazuje opisane wyżej moje własne doświadczenie licealne, ale także wykonanie Stanisława Soyki z albumu *Stanisław Soyka śpiewa 7 wierszy Czesława Miłosza* (13 maja 2011, Universal Music Polska); wiersz *Który skrzywdziłeś* śpiewany jest tam bez nienawiści, tak jak protest song Billie Holiday *Strange Fruit* niósł w sobie raczej ładunek goryczy i rozczarowania, a nie nienawiści i nawoływania do rewolty. W tym sensie Miłosz lokuje się względem tradycji w obszarze kontemplacyjnego wykonania, a nie terrorystycznego ucieleśnienia nienawiści i zemsty. Można powiedzieć, że już w *Hamlecie* Szekspira ujawnia się ta nowożytna ambiwalencja względem archaicznego, plemiennego archetypu zemsty: z jednej strony *Hamlet* pozostaje oparty na strukturze starych dramatów zemsty, z drugiej jednak sam bohater ma poważne trudności z urzeczywistnieniem tej archaicznej narracji odczucia i działań. W wierszu *Który skrzywdziłeś* Miłosza mamy wyraźną ekspresję oporu, opozycji, kontestacji, i jako taka była ona wykorzystywana także w kontekstach agitacyjnych. Jednak w samym wierszu nowożytna sfera publiczna jest obecna subtelnie, a emocje jedynie aluzyjnie:

Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta
Możesz go zabić – narodzi się nowy.
Spisane będą czyny i rozmowy.
Lepszy dla ciebie byłby świt zimowy
I sznur i gałąź pod ciężarem zgięta.

Najpierw autorski podmiot grozi politykowi, rysując obraz trwania poetycko-kronikarskiej sprawiedliwości i co za tym idzie nieuchronności kary. Temu obrazowi groźby towarzyszy rytm drobiony 11-zgłoskowca, podzielanego pauzami zapisanymi jako kropka i myślnik. Ale zaraz potem rytm

się komplikuje, a jednoznaczny tryb gramatyczny groźby zostaje przekształcony w tryb modalności możliwościowej, która tworzy różnorakie sugestywne obrazy, w zależności od presupozycji emocjonalnych mówiącego. Rada dla zdraycy „prostego człowieka” jest jednoznaczna, jeśli założyć kontekst scenariusza nienawiści i walki. Rytm drobiony w ostatnim wersie wzmacnia tę sugestię. Na dodatek obecny tu polisyndeton sugeruje odwołania biblijne. Tryb możliwościowy jednak różni się znacząco od trybu możliwościowego plemiennych technik wojennych z Psalmu 137: „Szczęśliwy, kto pochwyci i roztrąci * twoje dzieci o skałę”, w którym znajdziemy raczej marzenie o totalnej zagładzie wroga, a nie delikatną sugestię. Tutaj jest „Zemsta, zemsta, zemsta na wroga...”. Podmiot Miłosza z *Który skrzywdziłeś* poddany jest trybowi mądrego doradzania, nie zaś zapiekłej woli zemsty i nienawiści. Ten tryb wysubtelnia wiersz pomimo tego, że z czasem sam poeta zaczął wstydić się takich prostych wierszy. W tym kontekście archaiczność nie ma pełnego dostępu do współczesności, do sfery publicznej, bo sama struktura i kształt tej sfery blokują archaiczne modele kognitywne. One nie pasują do niej w pełni, one mogą ingerować punktowo we współczesność, ale dominanta sfery publicznej jest już dawno inna. I w tym miejscu mogłaby pojawić się nowa hermeneutyka biblijna sfery publicznej, jednak nie może stać się to przedmiotem analizy w tym artykule ze zrozumiałych względów. Archaizmy mogą funkcjonować punktowo w sferze publicznej na zasadach wolnych memów i wirali, jednak dominanta wzorców wrażliwości i odczuwania w naszym zglobalizowanym kręgu cywilizacyjnym jest już gdzie indziej. W wielu miejscach naraz. Mamy wiele centrów semantycznych i wiele stylów.

Istnieje jednak także nieco inna interpretacja archaiczności, która może bardziej pasować do twórczości samego Miłosza. Odwołania do Biblii to niekoniecznie sama archaiczność, a raczej trzeba by powiedzieć, że tych archaiczności, tak jak nowoczesności, może być wiele. I dlatego nie ma sprzeczności w sięganiu przez Miłosza po archaiczne słowo „roztrącił” w tłumaczeniu Psalmu 137 i jednocześnie niechęci jego samego do wiersza *Który skrzywdziłeś*, a zwłaszcza do jego zakończenia. Świetnie zdaje z tych sprzeczności sprawę Stefan Chwin w niezwykle zajmującej i napisanej z pasją badacza i człowieka współczesności książce pt. *Miłosz. Interpretacje i świadectwa*. Tam w trzech artykułach w rozdziale *Miłosz i pomnik* znajdziemy opis historii trudnych relacji Miłosza i polityki. Ze słów Chwina wynika, że Miłosz nigdy nie dał zgody na umieszczenie tego wiersza, a tym bardziej na wybicie bardzo groźnych i wyrażających słów „Nie bądź bezpieczny”. Na szczęście dla Miłosza wiersz ten umieszczono na jednym z krzyży, a nie w centralnym miejscu na cokole

stanowiącym tło dla krzyży, najbardziej jednak uderza cytat wyrażnie przez niego podyktowany, z jego tłumaczenia Psalmu 29: „Pan da siłę swojemu ludowi, Pan da swojemu ludowi błogosławieństwo pokoju”. Ten wybór jest niezwykle znaczący. Stefan Chwin wręcz opiera na takich wyborach fundamentalną różnicę światopoglądową między Zbigniewem Herbertem a Czesławem Miłoszem:

W konflikcie z Herbertem Miłosz podważał aksjomaty etosu polskiego, uformowane przez romantyzm polityczny, dlatego jego spór z Herbertem o zasadność powstania warszawskiego i warunki istnienia Polski w drugiej połowie XX wieku nie miał charakteru polemiki czysto politycznej, lecz sięgał do samych fundamentów polskiej kultury. Swojej postawy Miłosz nie wyprowadzał bowiem tylko z analizy sytuacji historycznej, w jakiej Polska i Europa znalazły się w okresie pojałtańskim, lecz także z Biblii, a raczej ze szczególnego sposobu czytania Biblii, zdecydowanie polemicznego wobec usankcjonowanej przez polski romantyzm biblijnej wykładni wydarzeń historycznych.¹⁶

Analiza Chwina wskazuje na to, że Miłosz sięgał wręcz do znacznie bardziej archaicznych pokładów naszej kultury, niż robili to Herbert i romantycy, którzy nazbyt może konserwatywnie i nacjonalistycznie rozumieli przesłanie ewangeliczne i nauczanie Jezusa Chrystusa, odrywając je od archaiczności Starego Testamentu i źródeł żydowskich. Dlatego właśnie Miłosz w tłumaczeniach tak głęboko przejmując się przekładem psalmów autorstwa Izaaka Cyklowa.

Pisze Chwin:

Biblia posłużyła więc Miłoszowi do wybijania nacjonalistycznych złudzeń z głowy Polaków. W swojej refleksji nad polskimi doświadczeniami wieku XIX i XX Miłosz sugerował, że to nie my Polacy, pierwsi znaleźliśmy się w „niewoli babilońskiej”. Żydzi, którzy w niewoli babilońskiej widzieli nie tylko doświadczenie polityczne, lecz także ważne zdarzenie w relacji Bóg–człowiek, byli mądrzejsi, ponieważ doświadczenie niewoli traktowali nie tylko jako frustrującą próbę cierpienia, lecz także jako jedną z form ludzkiej egzystencji na Ziemi.¹⁷

16 S. Chwin *Czas Biblii i czas Pana Cogito. O istocie sporu Herberta z Miłoszem*, w: tegoż *Miłosz. Interpretacje i świadectwa*, Wydawnictwo Tytuł, Gdańsk, s. 90.

17 Tamże, s. 91-92.

Interpretacja Chwina zmierza w stronę potwierdzenia różnic w perspektywach czasowych: „moment wieczny” Miłosza każe mu starotestamentowo interpretować wydarzenia historyczne, tzn. w perspektywie wieków, a nie w perspektywie dni, tygodni, miesięcy i lat. Jednak wydaje się, że można tę różnicę także widzieć w dwóch modelach religijności obecnych także w samym Starym Testamencie: w Pierwszej Księdze Mojżeszowej, Genesis, odnajdziemy te modele w dwóch różnych zachowaniach ojca narodów Abrahama, który z jednej strony jest bezdyskusyjnie posłuszny Bogu wedle historii o ofiarowaniu jedynego syna obietnicy – Izaaka (22:1-19), z drugiej jednak niezwykle nowocześnie pojmuje swoją rolę jako patriarchy, targując się z Bogiem przed zniszczeniem Sodomy i Gomory (18:23-33):

A zbliżywszy się, Abraham rzekł: Czy rzeczywiście zgładzisz sprawiedliwego współ z bezbożnym? 18:24 Może jest w tym mieście pięćdziesięciu sprawiedliwych; czy także ich zgładzisz i nie przebaczysz miejscu temu przez wzgląd na pięćdziesięciu sprawiedliwych, którzy są w nim? 18:25 Nie dopuść, byś miał uczynić coś podobnego, by uśmiercić sprawiedliwego współ z bezbożnym, by sprawiedliwego spotkało to samo, co bezbożnego. Nie dopuść do tego! Czyż ten, który jest sędzią całej ziemi, nie ma stosować prawa? 18:26 I rzekł Pan: Jeśli znajdę w mieście Sodomie pięćdziesięciu sprawiedliwych, przebaczę całemu miejscu ze względu na nich. 18:27 Odpowiedział Abraham i rzekł: Oto ośmielam się jeszcze mówić do Pana mego, choć jestem prochem i popiołem. 18:28 Może zabraknie pięciu do tych pięćdziesięciu sprawiedliwych, czy zniszczysz całe miasto z powodu tych pięciu? I rzekł: Nie zniszczę, jeżeli znajdę tam czterdziestu pięciu.

18:29 Na to ponownie odezwał się do niego i rzekł: Może znajdzie się tam czterdziestu. I odpowiedział: Nie uczynię ze względu na tych czterdziestu. 18:30 I rzekł: Niech nie gniewa się Pan, proszę, że jeszcze mówię: Może znajdzie się tam trzydziestu. I odpowiedział: Nie uczynię, jeśli znajdę tam trzydziestu. 18:31 I rzekł: Oto ośmielam się jeszcze mówić do Pana: Może znajdzie się tam dwudziestu. I odpowiedział: Nie zniszczę ze względu na tych dwudziestu. 18:32 I rzekł: Niechaj się nie gniewa Pan, proszę, gdy jeszcze raz mówić będę: Może znajdzie się tam dziesięciu. I odpowiedział: Nie zniszczę ze względu na tych dziesięciu. 18:33 I odszedł Pan, gdy skończył rozmowę z Abrahamem. Abraham zaś wrócił do miejsca swego.

Owe dwa modele religijności znajdują wiele przykładów w historii religii, jednak istotniejsze może jest to, że to ten drugi model uważany jest za niezwykle nowoczesny: mamy tam pełnoprawnego negocjatora, który ośmiela się targować z Bogiem. W tym targowaniu się z Bogiem, w tych jego negocjacjach można widzieć początki deliberacyjnych demokracji, zanurzenie w dialogu i dyskursie. Wedle interpretacji Susan Neiman Abrahamowa troska o niewinnych w Sodomie jest troską o niewinnych zawsze i wszędzie, jest troską uniwersalną i światową, mieszkańcy Sodomy nie są pojedynczymi ludźmi znanymi z imienia i nazwiska, to tylko abstrakcyjne liczby, jednak warte troski¹⁸. I dlatego moja koncepcja (być może generacyjnie dyktowana) relacji archaiczność – nowoczesność w twórczości Miłosza różni się od koncepcji Stefana Chwina: jeśli Chwin podkreśla, że sięganie do Biblii jest kompatybilne z percepcją czasu Miłosza, jego pojęciem „momentu wiecznego”, i to właśnie decyduje o różnicach w pojęciach historii i zaangażowania w nią Miłosza i Herberta, to zgodnie z moimi wywodem i generacyjną percepcją Miłosz sięga po prostu do innych koncepcji słowa, także słowa Bożego, a prościej rzecz ujmując, oddaje się „starożytnej żydowskiej syntezie modlitwy i badania – czytaniu Biblii”. Jego archaiczność jest czasami źródłowa, ale literackość nie pozwala mu nigdy zapomnieć o sprawiedliwości. W tym kontekście Miłoszowy wybór finalnego wersu Psalmu 29 jest także znamieny, bo werset ten jest jednym z najpiękniejszych błogosławieństw biblijnych, co wyraźnie gatunkowo leży na antypodach przekleństwa (i tej niechcianej przez niego na pomniku groźby: „Nie bądź bezpieczny”). Psalm 29 nazywany jest pieśnią błyskawicy i gromów, uważany albo za parodię, albo za naśladownictwo starych kultów kananejskich Baala, bożka burz, ale i płodności. Wszystkie naturalne symbole potęgi i mocy przypisywane są w tym psalmie Jedynemu Bogu, nie zaś bożkom. Głos natury, często groźny i niszczący, jest głosem Jedynego Boga. Ciężkie przeżycia, groza także pochodzą od Boga. Na końcu pojawia się ucieleśnienie błogosławieństwa i obietnicy. Dość znaczące jest także związanie mocy i błogosławieństwa z pokojem, przy czym wydaje się, że to Miłoszowe tłumaczenie faktycznie sięga do źródeł: „Pan da siłę swojemu ludowi, Pan da swojemu ludowi błogosławieństwo pokoju”.

Cytowany na wstępie Błoński pisze:

Słowem siła jest cielesna, duchowa zaś przez to, że pochodzi od Pana. Opowiadając się za siłą, Miłosz wybiera słowo jak gdyby młodsze,

18 S. Neiman *Moral Clarity. A Guide for Grown-up Idealists*, The Bodley Head, London 2009, s. 3.

prostsze, naiwniejsze, bardziej cielesne. A przy tym – paradoksalnie – zdutniejsze do nowych połączeń niż znużona nieco moc.

Dar, obdarowanie wskazują na szczęście, którym cieszy się człowiek, żyjący w zgodzie z tym, co stworzone. Świat jest dobry, o ile jest darem, o ile utrzymuje go darząca dłoń. Słowo teologiczne, bo przypomina, że dobro (szczęście) jest łaską. Co całkiem wyraźnie powiedziane w wierszu *Dar*. I tutaj także słowo „da” jest zwornikiem wersetu, w nim sekret poetycznego sukcesu.¹⁹

Dlatego przekład Miłosza jest lepszy niż na przykład ten z Biblii Warszawskiej: „Pan da siłę ludowi swemu, Pan pobłogosławi lud swój pokojem!”. Jednak Błoński nie pisze również o tym, że taki wybór leksykalny „błogosławieństwo pokoju” bliższy jest hebrajskiemu źródłu, podobnie jak siła bliższa jest hebrajskiego עֹז : *ōz*, którego pierwsze użycia biblijne dopuszczają nie tylko kontekst duchowo-cielesny Dawidowego tańca przed arką, ale także kontekst militarny wojen i dominacji plemiennej: Ps. 110:2, Jer. 48:17; Prz. 21:22; Am. 3:11. Otóż hebrajskie שָׁלוֹם *šālôm* to jest nie tylko pokój i spokój, ale także codzienne pozdrowienie w Izraelu: *šālôm* „łękem można przetłumaczyć jako minibłogosławieństwo: Dobrego dnia! Albo „miej się dobrze!”. Bo *šālôm* to jest pozostawanie w pokoju, całości, bezpieczeństwie, ale także dobrobycie, zdrowiu, pełni i rozkwicie²⁰. W takim kontekście opozycja między Herbertem a Miłoszem wydawać się może jeszcze wyraźniejsza, bo wynika ona z gruntownej znajomości Miłosza kultury biblijnej: to właśnie systematyczna lektura Biblii dawała Miłoszowi odpowiedni dystans do nacjonalistycznych archaizacji sięgających nie głębiej niż XIX wiek, w którym rodził się na dobre nacjonalizm, zwłaszcza ten polski. Archaiczność Miłosza to nie odwoływanie się do archaicznej Biblii, ale do swobodnej kultury dyskusji z niej wyrosłej, i na tym polega także jego nowoczesność, że mając do wyboru dwie opowieści o Abrahamie, jedną o Morii, drugą o Sodomie i Gomorze, z dużym prawdopodobieństwem preferowałby tę drugą, Abrahama targującego się z Bogiem o nielicznych sprawiedliwych. Abrahama negocjacji. Ta preferencja nie oznacza pominięcia, tak jak preferencja dla jednej z czterech Ewangelii (np. św. Marka) nie oznacza przekreślenia pozostałych i tak jak Ewangelie

19 J. Błoński *Epifanie Miłosza*.

20 Por. *Mounce's Complete Expository Dictionary of Old and New Testament Words*, red. W.D. Mounce, Zondervan, Grand Rapids, Michigan [Kindle Edition 2009].

nie unieważniają Starego Testamentu. Zatem Miłosz byłby bardziej archaiczny od Herberta, jednak w wersji tej archaiczności, która stała się podstawą świata nowożytnego, i w tym sensie jest on znacznie bardziej nowoczesny od Herberta. To jest jeszcze jeden paradoks nowoczesności i paradoks świata kultury judeochrześcijańskiej.

Abstract

Jarosław Płuciennik

UNIVERSITY OF ŁÓDŹ

Style of Biblical Translations and Czesław Miłosz's Protest Song: Generational Narrative in Relationship with Archaism

This article examines the style of Czesław Miłosz's Biblical translations into Polish, with particular emphasis on the final verse of Psalm 137, one of the most frequently discussed sections of the Book of Psalms and one of its most present in popular culture (e.g. in Boney M.'s song *By the Rivers of Babylon*). Płuciennik treats his personal experience with Miłosz's Psalms as a part of a greater generational narration that perceives those psalms in the context of the political protest songs of the 1970s and 80s. A key point of reference for Miłosz is the Biblical testimony, which also derives from the Old Testament. In this sense, Płuciennik argues, Miłosz is at once more archaic than other Polish poets (both the Romantics and more modern ones such as Zbigniew Herbert), and at the same time, paradoxically, he is more modern. One of the most important factors in the development of Miłosz's thinking is the Old Testament idea of justice.

Keywords

Czesław Miłosz, Polish Bible translations, the Psalms, protest song, archaism, generational narrative, conciseness (zwięzłość)